
Mireille GAMEL, Michel SERCEAU, dirs, « Le Victor Hugo des cinéastes »

Paris, CinémAction, 119, 2006, 277 p.

Marieke Stein



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7376>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.7376](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7376)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2007

ISBN : 978-2-86480-829-9

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Marieke Stein, « Mireille GAMEL, Michel SERCEAU, dirs, « Le Victor Hugo des cinéastes » », *Questions de communication* [En ligne], 11 | 2007, mis en ligne le 01 juillet 2007, consulté le 12 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7376> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7376>

Ce document a été généré automatiquement le 12 avril 2021.

Questions de communication is licensed under CC BY-NC-ND 4.0 The Creative Commons license icons: CC (Creative Commons), BY (Attribution), NC (Non-Commercial), and ND (No Derivatives).

Mireille GAMEL, Michel SERCEAU, dirs, « Le Victor Hugo des cinéastes »

Paris, CinémAction, 119, 2006, 277 p.

Marieke Stein

RÉFÉRENCE

Mireille GAMEL, Michel SERCEAU, dirs, « Le Victor Hugo des cinéastes ». Paris, *CinémAction*, 119, 2006, 277 p.

- 1 Depuis ses débuts, le cinéma a largement puisé dans l'œuvre hugolienne, romanesque surtout, mais aussi théâtrale. Du *Chemineau* d'Albert Capellani (1907), fondé sur un épisode des *Misérables*, au *Bossu de Notre-Dame*, sorti des studios Disney en 2002, on recense pas moins de 150 adaptations connues. Ce décompte justifiait à lui seul qu'une vingtaine de chercheurs, spécialistes de Victor Hugo ou du cinéma, se penche sur les relations entre l'œuvre hugolienne et le 7^e art, prolongeant des recherches parues en 2005 dans *L'œuvre de Victor Hugo à l'écran. Des rayons et des Ombres*, ouvrage collectif coordonné par Delphine Gleizes et publié par les Presses universitaires de Laval et les éditions L'Harmattan.
- 2 Ce nouvel ouvrage est ambitieux, en particulier sur le plan méthodologique. Dès leur propos liminaire, Mireille Gamel et Michel Serceau insistent sur la nécessité de dépasser la démarche usuelle qui consiste, peu ou prou, à juger une adaptation en fonction de sa fidélité à l'œuvre-source. Rejetant ce critère d'évaluation prédéfini, les auteurs exposent la diversité des formes de l'adaptation : illustration, transposition, relecture, etc., et définissent les questions que pose l'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires. Concernant Victor Hugo, il s'agit de voir ce que son œuvre a apporté au cinéma, mais aussi d'évaluer la part du cinéma dans la diffusion de ses textes. Parmi les autres questions soulevées par l'envoi du volume, celle de savoir ce que le cinéma a retenu de Victor Hugo, quel est le sens des ajouts, suppressions, transpositions d'épisodes, de personnages ou d'idées. À cela s'ajoutent des questions

plus techniques sur la traduction des idées d'un code (l'écriture littéraire, la narration, le discours auctorial...) dans un autre (le langage cinématographique, avec ses découpages propres, ses mouvements de caméra, sa temporalité...), ainsi que la place de l'écrivain dans l'industrie cinématographique et, au-delà, dans l'histoire et l'imaginaire des sociétés.

- 3 Par moments, le recueil donne l'impression de ne pas remplir l'ambitieux programme décrit dans la contribution initiale, en particulier en ce qui concerne le refus du critère obsolète et inopérant de la fidélité. En effet, plusieurs contributions sont essentiellement descriptives, racontant l'intrigue, exposant les choix techniques ou narratifs des cinéastes, pour revenir finalement à ce type de critique : tel film sera ainsi jugé fidèle ou non « à l'esprit du roman », et, quoique certains auteurs s'en défendent, l'adaptation reste le plus souvent évaluée exclusivement par rapport à l'œuvre-source – qu'elle respecte, pervertit ou édulcore –, sans être envisagée comme une création nouvelle, signifiante par elle-même.
- 4 Malgré cette lacune – inévitable et non générale dans ce recueil, loin s'en faut ! – l'ouvrage est intéressant, enrichissant à la fois la critique hugolienne et l'étude des relations entre cinéma et littérature. Cela, en particulier, grâce à la contribution préliminaire de Delphine Gleizes, qui interroge les différences entre le discours littéraire et le discours cinématographique. Réfutant elle aussi le seul critère de la « fidélité », ou le nuancant (car il y a les fidélités à l'intrigue, aux personnages, à l'esprit du texte...), elle explique qu'une adaptation n'est pas un simple transfert de significations d'un mode d'expression artistique vers un autre, mais plutôt un travail d'interprétation de l'œuvre originale. Ensuite, elle étudie très précisément la manière dont se fait la transformation du discours littéraire (discours de l'auteur, du narrateur, des personnages...) en agencement discursif propre au cinéma, lequel passe par une dimension pro-filmique (ce qu'enregistre la caméra) et par des manipulations filmographiques (cadrage, angles de prise de vue, mouvements de la caméra...). Elle examine enfin les options esthétiques des réalisateurs qui traduisent des lectures personnelles de l'œuvre-source, ainsi que les transferts historiques et culturels qui font prendre sens à l'œuvre hugolienne en inscrivant ses fictions dans d'autres contextes. Ainsi le naturalisme d'André Antoine, réalisateur d'une adaptation des *Travailleurs de la mer* (1917), répond-il aux interrogations hugoliennes sur l'immanence, tout comme la transposition de l'intrigue des *Misérables* au xx^e siècle dans le film de Claude Lelouch, en 1995, utilise l'intrigue et les motifs hugoliens comme grille d'analyse pour les événements de ce siècle.
- 5 Après ces deux textes liminaires, une première section de l'ouvrage, la plus importante (15 contributions) est consacrée aux adaptations des *Misérables*, l'œuvre de Victor Hugo la plus populaire et la plus souvent portée à l'écran. Celle-ci pose surtout des problèmes cruciaux concernant l'adaptation : le gigantisme du roman, la pluralité des intrigues, la dimension politique, philosophique et historique, les scènes de foule, sont autant de défis pour les réalisateurs... D'un autre côté, le texte de Victor Hugo leur fournit des archétypes, du mélodrame, des structures narratives efficaces et des personnages ayant un grand écho dans l'imaginaire collectif – une véritable manne pour le cinéma. Ainsi Delphine Gleizes (pp. 79-83) étudie-t-elle l'intérêt des archétypes et stéréotypes hugoliens pour le cinéma, et Stéphanie Dast (pp. 34-48) explore-t-elle les avantages et les difficultés de l'adaptation dans plusieurs versions françaises des *Misérables*, en interrogeant précisément les choix narratifs des réalisateurs et leurs coupes dans le

roman. Dans d'autres contributions, le contexte social, politique et culturel des adaptations est exploré, comme dans l'étude de Fabrice Szabo (pp. 84-91) qui replace le film américain de Lewis Milestone (1952) dans le contexte de la « chasse aux sorcières », et celui de Ryszard Boleslawski (1935) dans celui de la crise de 1929, ouvrant *Le Victor Hugo des cinéastes* à une perspective plus sociologique.

- 6 Plusieurs adaptations des *Misérables* sont explorées dans cette section, du film de Marcel Bluwal (Mireille Gamel, Michel Serceau, pp. 49-59) à celui de Claude Lelouch (Pierre Berthomieu, pp. 60-63), en passant par le cinéma américain (dans « *Les Misérables* à Hollywood », contribution de Fabrice Szabo, pp. 84-91), italien (dans *L'Évadé du bagne*, de Riccardo Freda, étudié par Michel Serceau, pp. 101-107) et même égyptien, à travers une contribution de Walid El Khachab (pp. 110-122) sur les mécanismes d'appropriation culturelle dans *Les Misérables* de Kamal Sélim (1942) et d'Ataf Salem (1978). Dans cette section également, Guy Rosa (pp. 71-78) se livre, avec beaucoup de malice et un évident plaisir, à une entreprise de démolition systématique des *Misérables* de Josée Dayan et Didier Decoin, diffusés en 2002 sur TF1. Au-delà du jeu d'esprit, qui a ses limites, on perçoit comment les auteurs de cette adaptation ont nié, voire détourné complètement, la pensée politique et sociale de Victor Hugo.
- 7 La seconde section, « Des sorts et des traitements divers », est consacrée aux adaptations d'autres œuvres de l'écrivain, essentiellement romanesques, mais aussi dramatiques (« *Ruy Blas* et le cinéma : idylles inabouties », par Alain Vauchelles, pp. 186-193). La contribution la plus remarquable de cette section est celle que Mireille Gamel consacre à l'inclassable *Man who laughs* de Paul Leni (1927). Récusant la seule démarche comparative, elle montre magistralement comment Paul Leni, se détachant de la fidélité à l'intrigue, propose une lecture extrêmement pertinente de *L'Homme qui rit* et ravive les préoccupations de Victor Hugo en matière d'esthétique et de politique, les deux étant indissolublement liées pour l'écrivain comme pour le réalisateur. Ici, l'œuvre est considérée comme une totalité signifiante, et la comparaison avec le roman de Victor Hugo n'affaiblit jamais l'analyse du film. Cette deuxième section propose également, entre autres textes intéressants, un entretien avec Jean Kerchbron (pp. 154-158), réalisateur de télévision ayant adapté *L'Homme qui rit* et *Torquemada*, et un nouvel article remarquable de Delphine Gleizes *Man who laughs* qui s'intéresse à la poéticité de la prose hugolienne et à la manière dont les cinéastes prennent en charge cette poéticité.
- 8 La dernière section du recueil, « Quelques exemples d'intertextualité », propose des contributions qui sont autant de jeux de piste à la recherche d'un intertexte hugolien dans des films où l'on est loin de l'attendre : dans deux films d'Akira Kurosawa (Jacques Kentzinger, 205-208), dans le *Napoléon* d'Abel Gance (Mireille Gamel, pp. 202-204), dans le *Batman* de Tim Burton (où Isabelle Nougarede – pp. 209-219 – pointe une filiation inattendue entre le sourire du Joker et celui de l'homme qui rit !), etc. Ces repérages n'ont pas tous une égale pertinence, mais l'ensemble, à défaut de nous persuader que tous les réalisateurs ont lu Victor Hugo, montre bien qu'il a créé des types universels tout à fait cinégéniques. Le volume s'achève par une filmographie fort bien faite, et la plus complète réalisée jusqu'ici, des adaptations de l'écrivain au cinéma et à la télévision – ce n'est pas le moindre trésor du *Victor Hugo des cinéastes*. En outre, le recueil présente une abondante et intéressante iconographie, qui ne pêche que par la qualité de sa reproduction.

- 9 Finalement, cette promenade à travers les adaptations des textes de Victor Hugo dégage des problèmes fondamentaux concernant l'adaptation cinématographique et télévisuelle des œuvres littéraires, et y apporte d'intéressantes réponses et une conclusion : l'adaptation des textes de Victor Hugo, pour abondante qu'elle soit, n'a pas produit de chef d'œuvres. Non parce qu'une adaptation est *a priori* incapable d'égaler l'œuvre-source, ni parce que l'œuvre hugolienne serait intraduisible dans un autre code (cette affirmation, d'ailleurs, serait à discuter – et quelques contributions le font), mais parce que, selon Michel Serceau, peu de réalisateurs ont su s'approprier Victor Hugo, c'est-à-dire nourrir leur art du style et de l'imaginaire hugoliens. Pourtant, plusieurs films parviennent à inviter leurs spectateurs à repenser le monde actuel à travers Victor Hugo. C'est ce qu'expose Delphine Gleizes dans son étude des films de Marcel Bluwal et de William Dieterle : « Le texte littéraire fait figure de canevas à partir duquel l'adaptation s'émancipe et construit son propre modèle de compréhension de l'histoire. Dans cette perspective, la logique de l'adaptation n'est plus celle de la fidélité, de la conformité au texte original, mais celle de la résonance, qui donne à lire à travers l'œuvre littéraire les préoccupations du monde contemporain » (p. 182). N'est-ce pas là une définition possible de l'adaptation réussie ?
-

AUTEURS

MARIEKE STEIN

CREM, université Paul Verlaine-Metz